

## Presència de la fotografia i reflexió sobre la imatge en el cinema d'Agnès Varda

### The presence of both photography Andrés musings about the image in Agnes Varda's cinema

#### AUTORA:

**IMMA MERINO SERRAT**

Universitat de Girona

ORCID: 0000-0001-8192-9214

#### RESUMEN

La cineasta Agnès Varda (Brussel·les, 1928) va començar creant imatges com a fotògrafa als anys cinquanta del segle passat. Tot i abandonar-la com a pràctica professional, la fotografia es fa sovint present al seu cinema com a referent i inspiració, però també per reflexionar-hi sobre les imatges i així, doncs, considerar el seu valor testimonial, la seva autonomia, la seva capacitat evocativa, la subjectivitat amb les quals es realitzen i es miren. Partint de la seva nova pel·lícula, 'Visages, Villages' (2017), que ha creat conjuntament amb el fotògraf JR, es fa particular atenció a dos films de Varda, 'Une chante, l'autre pas' (1976) i 'Ulysse' (1982), en què la fotografia dona joc a nivell dramàtic i meta-lingüístic. Al primer, un llargmetratge de ficció, hi ha una confrontació entre dues subjectivitats: la d'un fotògraf i la d'una seva model ocasional. Al segon, un migmetratge documental, una fotografia realitzada per Varda vint-i-vuit anys abans és observada per la mateixa cineasta i per les dues persones

#### ABSTRACT

The filmmaker Agnès Varda (Brussels, 1928) began creating images as a photographer in the 1950s. Despite abandoning the profession, photography has often been present in her cinema as a reference point and inspiration, but also to reflect on the image itself and consider its testimonial value, its autonomy, its capacity to evoke, and the subjectivity with which an image is created and seen. With regards to her new film, 'Visages, Villages' (2017), which she made in conjunction with photographer JR, particular attention is awarded to two films by Varda, 'Une chante, l'autre pas' (1976) and 'Ulysse' (1982), in which photography plays both a dramatic and meta-linguistic role. In the former, a full-length fictional film, there is a confrontation between two subjectivities: that of a photographer and that of his occasional model. In the latter, a short documentary film, a photograph taken by Varda twenty-eight years earlier is observed by the same filmmaker and by the two people she portrayed on a

que va retratar-hi en una platja pedregosa de la Normandia: passat el temps, què recorden o volen recordar del moment en què va fer-se aquesta fotografia? Què suggereix a banda del seu referent real? Una imatge és just i només que una imatge? També es fa referència a un projecte televisiu de Varda, 'Une minute pour une image' (1982), en què va concedir a una diversitat de persones un minut perquè comentessin una fotografia.

stony beach in Normandy: with the passage of time, what is remembered or wished to be remembered about the moment that photograph was taken? What is suggested aside from its real point of reference? Is an image only simply an image? Also referenced is a television project by Varda, 'Une minute pour une image' (1982), in which she granted a variety of people one minute to comment on a photograph.

**Palabras clave:** Varda; fotografia; cinema; subjectivitat; retrat; JR

**Keywords:** Varda; photography; cinema; subjectivity; portrait; JR

## PRESÈNCIA DE LA FOTOGRAFIA I REFLEXIÓ SOBRE LA IMATGE EN EL CINEMA D'AGNÈS VARDA

La nova pel·lícula de la cineasta Agnès Varda, *Visages, Villages* (2017), és una creació compartida amb JR, fotògraf i artista de carrer que intervé en l'espai públic cobrint murs i façanes amb fotografies en gran format de persones que retrata: gent anònima singularitzada i vindicada amb una imatge gegantina. Un propòsit que, a banda del format, no és aliè a Varda des dels seus inicis com a fotògrafa, en els quals va retratar molts dels seus veïns parisencs de la rue Daguerre, fins als seus documentals assagístics en què l'autoretrat dialoga amb el retrat fílmic, com ara a l'emblemàtic *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), que té com a protagonistes una diversitat d'espigoladors del món modern que recullen coses i aliments desaprovats, abandonats o rebutjats. El cas és que, amb la camioneta-estudi de JR, tots dos van fer un viatge per diversos llocs de França moguts pel desig de conèixer persones, sobretot de les classes populars, conversar-hi, filmar-los i, en el cas del jove artista, fotografiar-los per després emprendre la seva acció artística. El film, realitzat a la manera de Varda, fa atenció al real i alhora afirma el plaer i el poder transformador de la imaginació. Amb el seu enginy, la seva ironia i també un punt de malenconia adquirida amb el pas del temps i l'absència de persones estimades, la cineasta, als seus 89 anys, aporta una nova revisió de les seves constants temàtiques, formals i ideològiques: el gust pel retrat, l'atenció a les coses que desapareixen i als éssers fràgils, la sensibilitat feminista, la construcció fragmentària a la manera d'un collage, l'associació lliure d'idees i d'imatges, la disposició a l'atzar lligada a una actitud oberta a l'inesperat, el reciclatge de les pròpies imatges com una forma de memòria, entre altres elements que fan que la seva obra constitueixi una de les aportacions més singulars al cinema modern i contemporani.

La relació creativa amb una persona més jove (JR té 33 anys) actua com a pretext per tal que, temps després del seu film autobiogràfic *Les plages d'Agnès* (2007) amb el qual va semblar

que volia tancar la seva filmografia, Varda torni a recordar vivències, persones, pel·lícules seves reescribant-les i inscrivint-les dins del teixit narratiu de *Visages, villages*. També hi fa present, com pot suposar-se, la fotografia, que defineix un vincle entre Varda i JR i que, de fet, palpita en algunes de les pel·lícules de la cineasta com a matèria, referent o inspiració: *L'Opéra-Mouffe*, curt documental de l'any 1958 sobre la rue Maffettard, té com antecedent unes fotografies realistes que la pròpia Varda va realitzar en un carrer cèntric de París aleshores majorment habitat per gent pobre i marginal; *Salut les cubains* (1963) és un homenatge a la Cuba revolucionària a partir de multitud de fotografies que Varda va fer durant una estada a l'illa i que, animant-les, va encadenar a través d'un muntatge cinematogràfic marcat pel sentit del ritme i de l'humor; *Ydessa, les ours, etc, etc....* (2004) té com a protagonista Ydessa Hendeles, col·leccionista d'art, curadora i creadora d'instal·lacions que, ara fa més de trenta anys, du endavant el Teddy Bear Project, consistent en reunir fotografies on hi apareixen ossos de peluix que tracen una Història del segle xx que passa per la memòria de l'Holocaust, que Hendeles té ben present a partir del fet que els seus pares van sobreviure a Auschwitz, on va morir el seu cosí Szalum Zweigel: la suposada innocència dels ossos de peluix hi es contrarestada en fotografies amb nens vestits de militars, amb fusells de joguina, i també amb homes uniformats en temps de guerra. Però, a més, la fotografia sovint ha donat peu a Varda a reflexionar sobre les imatges i així, tenint a vegades present la diferència entre les fotogràfiques i les cinematogràfiques, sobre la seva capacitat (o no) de capturar i testimoniar alguna cosa del real, de fer-se, altrament, autònoms dels seus referents, d'evocar un moment viscut, de revelar una poètica de la quotidianitat, de reflectir una personalitat a través de l'expressió d'un rostre o d'un gest.

## LES ULLERES NEGRES DE GODARD I JR

Aquesta reflexió sobre les imatges es fa indestruïble d'un aspecte essencial en Varda: la consideració de la subjectivitat, tant la de qui produeix les imatges com de qui les mira. Per això, *Visages, villages* és un punt de partida per rastrejar com, a través de la fotografia, el cinema de Varda aborda la subjectivitat. Sempre ha tingut present que mirem des d'un lloc, un cos, una experiència, un punt de vista. I que la visió està condicionada per la vista, cosa que pot adquirir un sentit simbòlic, però també és literal. No és per res que, en aquest nou film que ens fa desitjar que encara no sigui l'últim, Varda faci referència als seus problemes de vista: una malaltia ocular fa que cada cop hi vegi més borrosos, però ella, que ha mostrat en el seu cinema com el pas del temps ha deixat empremtes en el seu cos, no es lamenta perquè forma part de la seva acceptació de la vellesa, que comporta una altra manera de percebre el món. D'altra banda, li retreu a JR que, com que sempre du ulleres fosques, no li pot veure mai els ulls, cosa que li fa pensar en Jean-Luc Godard, que es converteix en un fil estructural de *Visages, villages*, en la qual s'hi fa constantment present (Varda recorda la seva amistat amb ell, compartida amb el desaparegut Jacques Demy; homenatge la corregida al Louvre de *Bande à part* fent que JR l'empenyi per la mateixa sala del museu mentre ella, en cadira de rodes, admira les pintures; en fa un elogi pel fet que és un geni que va revolucionar el cinema) i a la vegada absent en no obrir-los la porta de casa seva un cop, amb una cita prèviament acordada, s'han desplaçat a Rolle, ciutat vora el llac Lemán, per visitar-lo. Tanmateix, en un banc davant del llac, hi haurà una revelació que reproduceix el mateix que Varda, a través del cinema, va aconseguir de Godard: veure els ulls de J.R.

En el cas de Godard, com explica Varda a JR, se li va acudir fer un curt burlesc per integrar-lo dins de *Cleo de 5 à 7* (1961), una de les pel·lícules fonamentals de la cineasta, que hi presenta una dona jove i bella, interpretada per Corinne Marchant, amenaçada per un càncer. Concebut com un divertiment i un homenatge al cinema còmic mut, Varda va creure que necessitava el curt per contrarestar fugaçment el drama de la protagonista amb una mica d'humor i lleugeresa. Però, com explica la mateixa Varda, també s'hi va concedir el gust de treure-li les ulleres negres a Godard per mostrar els seus ulls bells i grans semblants als de Buster Keaton. El curt té una versió curta d'un minut i mig (inclosa a *Cleo de 5 à 7*) i una altra de més llarga, tres minuts, editada en el DVD *Tous Courts*, que reuneix tots els curtsmetratges de Varda. Té un títol, *Les fiancés du pont Mac Donald* i un subtítol, *Méfiez-vous des lunettes noires*, que apunta el fet que il·lustra de manera ingènua i simpàtica aquesta consideració: Tot depèn del color del cristall amb el qual es miren les coses. Dins de l'estructura narrativa de *Cléo de 5 à 7*, la presència del curt es justifica pel fet que Cléo acompanya Dorothee, una seva amiga model, en la visita que aquesta fa al seu amant, un projeccionista que fa que vegin el film a través de la cabina. Godard i l'actriu Anna Karina, aleshores casada amb el cineasta, representen una parella d'enamorats. En acomiadar-se, ell es posa unes ulleres negres i observa que la seva estimada és ruixada per un regador (Eddie Constantine) i que, després de caure a terra, passa un cotxe fúnebre, del qual surt un enterrador (Sami Frey, que tres anys més tard treballaria amb Godard i Anna Karina a *Bande à part*) que se l'endú. Havent comprat una corona de flors i un mocador per eixugar-se les llàgrimes, es treu les ulleres i aleshores ho veu d'una altra manera, és a dir, ja no ho veu tot 'negre': el sinistre regador es reconverteix en un mariner (Alain Scott, actor nord-americà instal·lat a França que va interpretar el mariner Frank a *Lola*, de Jacques Demy) que, sense voler, fa que Ana Karina s'entrebanqui amb una corda i, malgrat que arriba una ambulància de la qual surt un infermer (Jean-Claude Brialy) amb intencions equívokes, el *fiancée* Godard rescata l'estimada i, llençant les ulleres negres al riu, li fa un petó damunt del pont Mac Donald mentre al fons passa un trenet.

## EL RETRAT COM UN AUTORETRAT

Què condiciona la nostra mirada? Què hi projectem de nosaltres en la manera com veiem el món i els altres? Retratar els altres és una forma d'autoretrat? La imatge de l'altre és un reflex d'un mateix? Del fet que les fotografies reflecteixen qui les fa n'hi ha un exemple significatiu a *Une chante, l'autre pas*, film de l'any 1976 en què, a través d'una relació d'amistat entre dues dones al llarg del temps, Agnès Varda fa present les lluites i reivindicacions feministes d'una època marcada per l'activisme a favor de la despenalització de l'avortament. En relació amb el tema abordat en aquest text, la pel·lícula comença mostrant una sèrie de retrats fotogràfics de dones. Les fotografies, en blanc i negre, s'integren en els títols de crèdit, però, alternant-se aquests amb la seqüència inaugural, també formen part d'un aparador al qual fa atenció Pomme, la dona que canta. Pomme entra dins de la botiga i hi troba un home, Jerome, al qual li pregunta si ha fet les fotografies. Sí, ell n'és l'autor. La noia li comenta que totes les dones retratades li semblen tristes. Jerome diu que no ho creu. Però, certament, semblen dones amb la mirada trista: hi ha bellesa, però resulta inquietant. La noia concreta: «Semblen dones abandonades, vídues, maltractades». Ell li explica que són les veïnes que han acceptat posar. Ella li pregunta què n'espera. «Que es cansin de posar. Aleshores es

relaxen. Són allà i ja està», contesta Jerome. És una actitud que pot fer pensar en el mètode de treball de Richard Avedon, que feia llargues sessions fotogràfiques amb els seus models esperant-ne alguna cosa desconeguda que potser apareixia quan, cansats i fins avorrits de posar, es lliuraven a un estat d'abandonament. Esperar, doncs, fins que aparegui un gest inesperat i revelador. El cas és que Agnès Varda, fotògrafa que va realitzar les fotografies del fotògraf que va imaginar per aquesta pel·lícula, va tenir com a referent els retrats de Bernard Poinssot (1922-1965) per homenatjar-lo. En els retrats de Poinssot, els rostres hi són en la seva nua, atemporals i descontextualitzats, de manera oberta i frontal (les fotografies de Jerome/Varda mantenen la frontalitat) creant una presència enigmàtica. La mirada dels retratats sembla buscar dins de l'interior d'ells mateixos. També, potser equívocament, transmeten una sensació de tristesa. El cas és que Poinssot era dels que creien que la fotografia pot ser el mirall de l'ànima: Creia que és el millor mitjà per representar el rostre en aquell instant fugitiu en què apareix transparent i deixa veure l'ànima nua. La recerca, doncs, d'un instant tan fugitiu com revelador que la imatge fotogràfica atrapa i fixa. Poinssot, però, reconeixia que aquest instant potser no revela res que el transcendeixi: Si el rostre reflecteix un pensament, un sentiment o una sensació, potser expressa menys una personalitat que un estat passatger. En tot cas, també buscava un abandonament del model perquè aflorés en el seu rostre alguna cosa inesperada i relativa a la seva interioritat: Que cap emoció particular l'inquietés, que estigués vertaderament en repòs, que deixés caure la màscara amb la qual es defensa contra la indiscreció aliena i interposa un personatge. La recerca, doncs, de l'instant en què el model deixi de posar/representar, de manera que fins i tot pot oblidar que un altre el mira per fotografiar-lo. Tanmateix, s'ha de donar per fet, o més aviat s'ha de posar en qüestió, que hi ha un jo autèntic i essencial amagat darrere la màscara o la representació?

En tot cas, la concepció de Bernard Poinssot podria fer-la seva Jerome, que, en una escena posterior, intenta fotografiar Pomme. El fotògraf, però, sent que ella se li resisteix («no et rendeixes», li diu) i que cap fotografia surt bé. «He de tenir l'aire angoixat perquè t'agradi? No vull ser víctima. Ni tan sols en una foto», comenta Pomme, que, des del balbuceig del seu feminisme posteriorment desenvolupat en l'activisme i la formació d'un grup musical femení que interpreta cançons iròniques sobre els rols de gènere, es resisteix a ser dona-víctima i a un cert imaginari masculí, malgrat que, en aquest cas, sigui el d'un home fracassat i malenconiós que sent empatia amb una feminitat sense poder que sembla retratar a la seva imatge i semblança. És així que, sense ser-ne aleshores conscient, Pomme possiblement ha tocat un nervi del fotògraf: Jerome no troba l'expressió que li agrada, de manera que la seva recerca potser no té a veure amb l'altre (i, per tant, amb la seva suposada autenticitat) sinó amb ell mateix, que exerceix un cert victimisme mentre no se suporta perquè no pot mantenir dona (Suzanne, la dona que no canta i que es farà amiga de Pomme) i fills. Tanmateix, Jerome li replica: «Et negues a ser autèntica. Allò que busco apareix quan es renuncia a agradar: l'autenticitat despullada». Encara que es refereixi a una altra nua, Pomme li pregunta si vol que posi nua. Jerome consent, però dubta que la cosa millori. I mentre Pomme posa despullada, el fotògraf es lliura a una divagació incerta sobre, ai, el misteri de la feminitat: «L'abandonament, el do... El secret de les dones, la vida, el duus a dins. És un secret molt preuat». Pomme no està per aquest abandonament (ni pel misteri de la feminitat imaginat per un home) i Jerome abandona: «No m'agrada. La culpa és meua». Ho sento». Pomme, aleshores, es fragil·litza: «No sé què penses de mi. És com si no fos autèntica». Però ell reconeix: «No és això. Se m'escapes. No t'entenc». Hi ha un reconeixement del fet que l'altre s'escapa

i que, al capdavant, es fa incomprensible? O no pot suportar el fet de no trobar la imatge que voldria de Pomme? Això perquè, al capdavant, busca l'instant en què reconegui (o hi projecti) la seva tristesa, la seva angouxa? Possiblement és inconscient, de manera que Jerome creu buscar un gest d'autenticitat en un(a) altre quan, de fet, potser cerca un reflex d'ell mateix. Els retrats de Jerome, doncs, potser son l'autoretrat d'un home que, poc temps després de fotografiar Pomme, se suïcida penjant-se en el seu estudi. Amb el seu suïcidi, Jerome traspasa temporalment alguna cosa de la seva subjectivitat a la vitalista Pomme. Almenys així ho fa constar la veu narrativa, assumida per la pròpia Varda, en explicar circumstàncies i estats emocionals de les seves protagonistes després de la mort del fotògraf: «Pomme, xocada per la mort de Jerome, va plorar-lo. Confonia la desgràcia de Suzanne amb l'angouxa que descobria en tots els rostres». El comentari s'inscriu en unes imatges que mostra gent anònima filmada a la sortida del metro.

## REFLECTIR-SE EN UNA FOTOGRAFIA

Si el fotògraf pot autoretratar-se amb les fotografies que realitza, de la mateixa manera que el cineasta ho pot fer a través de les seves imatges en moviment, també podem autoretratar-nos amb la nostra visió o interpretació de les fotografies: projectar la subjectivitat en allò que hi veiem. El comentari d'una fotografia com a expressió de la subjectivitat és en el cor d'*Une minute pour une image*, un singular projecte que Agnès Varda va realitzar l'any 1982 i que, del 31 de gener fins el 22 de juliol del 1983, va ser emès diàriament pel canal televisiu FR3. És una sèrie que consta de 170 capítols, en cadascun dels quals una fotografia és comentada per una persona o, de manera ocasional, per dues. Tots els capítols no arriben als dos minuts de durada. Primer, sense cap música que pugui suggerir o distreure, la fotografia es mostra a l'espectador. Després, durant un minut, la imatge es manté en la pantalla (a vegades de manera fragmentària o ampliant-se'n un detall) mentre se sent el comentari. Finalment, es revela el títol de la fotografia, la seva datació i el seu autor. En tot cas, Agnès Varda (escollint les imatges amb l'ajuda de diversos col·laboradors, entre els quals Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, Marc Garanger, Jacques Monory, Sarah Moon) va triar els comentaristes en relació amb cada fotografia considerant que el seu contingut o els seus elements formals podrien apel·lar de manera significativa a la seva subjectivitat i, per tant, a les seves experiències de vida. O potser va valorar que la subjectivitat del comentarista aportaria una visió reveladora de la imatge o una altra manera de veure-la.

Il ne s'agit pas de réflexions critiques o historiques sur la photographie, ce qui nous intéresse c'est 'chaque image en soi', faite par une personne, regardée par une autre qui la commente. Une seule photographie à la fois, en noir et blanc o en couleurs, contemporaine ou ancienne, portrait, groupe, image de reportage, d'actualité, de mode, faite par un photographe célèbre ou pas ou par un anonyme [...] Les voix sont d'origines diverses: photographes, passants, amateurs, voisins, amis, autres photographes, célébrités, enfants...

La cita correspon al que va explicar Agnès Varda en el dossier de premsa d'*Une minute pour une image*. El periodista Olivier Cénac va fer un comentari que va plaure tant a la fotògrafa i cineasta com per incloure'l al seu llibre *Varda par Agnès*: «Chaque commentateur, qu'il soit écrivain ou boulangère, botaniste, ingénieur ou peintre, ramène la photographie à sa propre

expérience, a son univers, à ses desirs, à ses phantasmes» (Cena, 1983). En tot cas, a tall d'exemple, Varda tant va convidar Marguerite Duras a parlar d'*Ella a l'Ecole des Beaux Arts*, de la fotògrafa de moda Deborah Turbeville, com Marie Piednoir (una seva veïna, venedora d'una fleca a la rue Daguerre) perquè comentés *Le pain quotidien*, una cèlebre fotografia de Robert Doisneau amb un nen corrents amb una barra de pa. I si la foto de Cartier-Bresson sobre els funerals pels morts del metro Charonne (víctimes de la repressió policial contra els manifestants en protesta per la guerra d'Algèria al 1962) és comentada per la treballadora municipal Camille Dufraise, el cineasta Maurice Pialat parla d'una de les moltes fotografies de gitanos realitzades pel txec Joseph Koudelka. La pròpia Varda també és una de les comentaristes i és la única que va repetir fins arribar a parlar-ne de catorze.

## EL 'PUNCTUM' COM ALLÒ QUE PUNXA

Roland Barthes fa a *Le chambre claire*, llibre fragmentari sobre la fotografia publicat poc després de la mort de l'autor i només dos anys abans de la realització d' *Un minute pour une image*, una distinció entre *studium* (allò que té a veure amb la cultura i el gust, que interessa o complau, però no fereix) i el *punctum* (el que sorgeix com una fletxa que es clava, que pot omplir tota una fotografia, però que sovint només és un detall que la travessa). Tenint-ho present, pot considerar-se que Agnès Varda, en relació amb les catorze fotografies que va reservar-se per comentar-les, no va desestimar l'*studium*, però sobretot va fer atenció al *punctum*, és a dir allò que desequilibra la unitat de la fotografia i fa que la mirada aconsegueixi veure l'altra presència que habita en la imatge: el *punctum* no és simplement allò que sorprèn o inquieta, sinó que és allò que punxa duent a la reflexió a través del suggeriment d'un sentit "altre" o que remou la memòria íntima de manera inesperada. En tot cas, amb els seus comentaris, Varda fa present la seva capacitat d'observació i anàlisi de les imatges, però també que aquestes poden tenir una potència evocativa de les pròpies experiències sense que reproduïxin un fet personalment viscut. Així, en relació amb la fotografia *Bibi a Marseille*, realitzada l'any 1928 per Jacques-Henri Lartigue amb una dona en primer pla i la presència d'un transatlàntic, Varda explica que li fa recordar que va ser en aquell mateix port que, de molt jove, va emprendre el seu primer viatge en solitari, una fugida de la família que, en un moment de rebel·lió i d'afirmació de la pròpia identitat, va dur-la a Còrsega. Sobre *La noia amb una flor*, la cèlebre foto de Marc Ribaut de l'any 1972 que mostra una jove amb una flor davant d'un grup de policies disposats a reprimir una manifestació en contra de la Guerra del Vietnam, afirma que recorda molt bé aquesta imatge i l'època que retrata sense que, tanmateix, concreti que, a finals dels últims anys seixanta, va viure a Califòrnia en un moment d'emergència de la cultura hippie i de les protestes anti-bel·licistes. En les fotografies també hi pot veure un ascendent pictòric amb el qual reflecteix el seu propi interès per la pintura. D'aquí, pensa en la influència de l'escola holandesa en veure una foto de Jenny de Vassou que, realitzada a Varennes cap a l'any 1913, mostra l'interior d'una casa de portes obertes des del seu exterior. I davant d'un curiós autoretrat de l'any 1972 de Joan Fontcuberta, en què una mà sembla disposada a una encaixada amb una mà enfundada en un cap de peix, comenta que la remet al surrealisme (que per ella «és un espai i un temps per somiar; un espai entre les imatges del real») sense veure-hi cap falla o al·legoria, sinó alguna cosa molt realista: «És la sensació viscosa d'un peix a la mà». Varda és especialment incisiva quan comenta una foto de l'any 1960 de Marc Garanger, aleshores soldat forçat a complir



el servei militar a Algèria, d'una vella algeriana obligada a treure's el vel i a ser retratada per fer-li el carnet d'identitat que, evidentment, és una forma de control i d'identificació: «En la fotografia s'hi reflecteix la violència exercida contra cadascun (la dona i el fotògraf) i sobretot la força amb la qual ella refusa. A aquesta dona se la pot obligar, però no sotmetre. Estic impressionada pel seu rostre». Hi ha una peça especialment emotiva a propòsit d'una fotografia anònima de la família dels seus avis materns, asseguts en primer terme, mentre que darrere seu hi ha successivament els fills i els néts drets agafant-se per l'esquena. Varda no hi apareix perquè la foto és de l'any 1915 i ella va néixer el 1928. Sí que hi ha, evidentment, la seva mare, Christiane, que, junt amb la seva filla, parla sobre la fotografia anomenant tots els presents i evocant l'esperit viu del seu pare i la dolçor de la mare. Varda observa que tots miren la càmera, a excepció de dues dones, l'àvia i la seva mare, que miren totes dues cap a una mateixa direcció: «No sé pas què hi ha allà on miren, però si hi ha una herència que es transmet per les dones, jo dec ser allà...». Una altra foto significativa que comenta Varda va realitzar-la Liliane de Kermadec, fotògrafa, cineasta i actriu ocasional, durant el rodatge de *Cleo de 5 à 7*. Fa la impressió que la foto mostra les coses contingudes dins de la bossa de Cléo escampades damunt d'una superfície: un moneder, bitllets i monedes, un pintallavis i altres estris de maquillatge i, vet aquí el *punctum* atraient amb força la mirada, un mirall trencat on s'hi reflecteix un ull que sembla buit. Varda comenta:

El mirall trencat és un signe de mort. Tots els supersticiosos ho diuen. Però jo no hi veig mort, en aquesta imatge. Hi veig aquest mirall trencat com un esclat d'un mateix. No tant de la imatge d'un mateix, sinó de la memòria. Records trencats, petites imatges que no lliguen com en un enllaç fals en el muntatge d'un film.

A vegades Varda fa sobrer l'anàlisi de les seves imatges perquè ho explica millor del que ho pot fer ningú: el mirall trencat com a imatge de la fragmentació de la memòria.

## UN HOME NU DAVANT DEL MAR

Una fotografia pot dur a recordar? No sempre. Molt poc abans de realitzar *Une minute pour une image*, al mateix 1982, Agnès Varda es va confrontar a una fotografia que havia realitzat vint-i-vuit anys enrere en una platja pedregosa on en primer terme hi ha una cabra morta i al darrere, a la vora del mar, un home nu d'esquenes mirant cap a l'horitzó i, assegut, un nen petit també nu amb la mirada en direcció cap on podria estar la càmera. És tracta d'una fotografia evidentment composta, de manera que la seva autora va col·locar les figures en el paisatge i va enquadrar intencionadament l'escena incloent-hi la cabra morta, una presència real a la platja que s'integra com un enigma inquietant en la imatge. Però aquesta, en relació amb les figures humanes, no captura de manera atzarosa un moment de vida aliena, sinó que posa en escena allò que la mateixa Varda anomena una *revêrie*. Realitzada el 9 de maig del 1954 en una platja de Saint Aubin-sur-mer, població de l'Haute Normandie, la fotografia es titula *Ulysse* i, a banda que pugui relacionar-se amb l'heroi homèric suggerit amb la figura masculina d'esquenes mirant el mar, es correspon amb el nom real del nen, fill d'uns exiliats espanyols provinents d'Alacant que van ser veïns d'Agnès Varda a la rue Daguerre. De fet, el nom del nen és Ulises, en castellà. El cas és que, passats vint-i-vuit anys, la cineasta va sentir tot d'una que aquesta imatge la posava en qüestió i l'inquietava fins al punt de realitzar a propòsit seu una pel·lícula que, amb el mateix títol d'*Ulysse*, va configurar-se a mesura que



es rodava. Així ho explica Varda en la presentació d'*Ulysse* pel DVD *Tous les curts*, editat el 2007 i, per tant, vint-i-cinc anys després de la realització del film. Aquest, a la manera d'*Une minute pour une image*, comença mostrant durant uns segons la fotografia abans que Varda obri el seu comentari en *off* amb una evocació simple: «Era un diumenge, a la costa davant del canal de la Manega». Així podria començar una història. En certa manera ho és, però plena de forats. De forats de la memòria que faran que, en lloc d'encetar-se pròpiament un relat, s'esdevingui una reflexió sobre la imatge que ho serà sobre la seva (in)capacitat evocativa de l'instant que reproduïx i, a banda de la incerta realitat que du inscrita, sobre la seva diversa potència significativa, oberta a la subjectivitat canviant de qui la mira i, per tant, al seu imaginari. Una reflexió també sobre la fragilitat de la memòria i així, doncs, sobre la desmemòria, que pot ser voluntat d'oblit o incapacitat de recordar. La mateixa Varda, presentant *Ulysse* vint-i-cinc anys després, reconeix que té pocs records del moment i de les circumstàncies lligats a aquella fotografia. I, poc després de començar el film, hi inscriu aquest comentari: «Què tenia al cap fa 28 anys quan vaig instal·lar aquest nen enmig d'una platja i al centre d'una imatge que duu el seu nom?» No ho sap. Aquesta incertesa l'empeny a la recerca, que no la mena precisament a aclarir el misteri en què se li ha convertit aquell moment en la mesura que les experiències viscudes se'n van fent enigmàtiques amb el pas del temps, però sí a descobertes inesperades, a vegades inquietants i fins doloroses. Just abans que (es) plantegi la pregunta apuntada, Varda conversa amb l'home que va fer-li de model per la fotografia. El seu nom és Fouli Elia i és fotògraf. Va néixer a Alexandria i, vivint a París des de feia temps, en el moment de la realització del film era el director artístic del magazín *Elle*. És al seu despatx on es manté una conversa a propòsit de la imatge (i d'altres fotografies que l'aleshores fotògrafa va fer-li aquells mateixos dies) que Varda li mostra duent-li també pedres d'aquella platja que s'ha fet remota. Amb el tors nu, que evoca la nuesa de la seva figura juvenil a la fotografia i que constata que el temps ha passat pel seu cos, afirma mirant la imatge que no se'n recorda particularment de res. Matisa que sí que se'n recorda del nen petit (però, interpel·lat per Varda, no del seu nom... Maurice?) i, curiosament, també d'un ocell mort present, però difícil de veure, a la fotografia de la qual aleshores se n'amplia el detall pertinent. Confrontat a una altra fotografia, on també apareix nu d'esquenes en una casa abandonada on hi ha un altre jove nu (Guy Bourdin, que va esdevenir un reconegut fotògraf de moda) assegut en l'ampit d'una finestra, tampoc no recorda res. En tot cas, se'n recorda de la seva nuesa i de la seva timidesa. Aleshores Varda (que no apareix mai físicament en el pla, però s'hi fa present en el camp sonor) li mostra un retrat que va fer-li estant vestit. Tampoc no li fa recordar res. Només el jersei (blanc, de coll alt) i les sabates que duia. Ella encara li ensenya una altra fotografia d'ell vestit repenjat en una paret. Foure Elia en principi només comenta el vestuari: no se'n recorda de la jaqueta de cuir que duia, però sí de la camisa que només s'entreveu a sota. Però hi afegeix una consideració definitiva: «No me'n recordo d'aquesta persona que és allà». Varda comenta que és inquietant el fet que se'n recordi de la roba, però no de qui era. I l'home conclou: «No me'n vull recordar». I balbuceja sobre el fet que potser és millor no recordar i sobre la incertesa del que hom sap d'ell mateix fins arribar a dir: «Ara, que tinc cent mil anys, començo a comprendre...». Què? Foure Elia desapareix i Varda, abans de fer-se la pregunta sobre què tenia al cap quan va fer aquella fotografia, apunta amb veu en *off* afegida en el muntatge: «I jo, que en tinc cinquanta mil, també començo a comprendre... una mica». Què? La conversa amb Foure Elia deixa una inquietud: en aquella imatge, l'home hi ha percebut alguna cosa que li resulta obscena i que fa bloquejar-li la memòria?

## UN HOME QUE NO VOL RECORDAR

D'altra banda, què recorda Ulises Llorca d'aquell dia en què la seva veïna va fotografiar-lo a la platja? Varda explica que està casat amb Isabelle, té dues filles, Iris i Aurore, i és propietari d'una llibreria davant de l'entrada de la qual posa tota la família com si fos per un retrat fotogràfic: la composició i el quietisme fotogràfic és semblant a la manera com Varda va retratar els seus veïns comerciants, a l'entrada de les seves botigues respectives, al film 'Daguerréotypes' (1974-1975). En tot cas, davant de la càmera cinematogràfica, es mantenen immòbils fins que Ulises, neguitós, decideix apartar-se del grup com si donés el retrat per acabat. Varda continua explicant que, sense tenir aleshores fills, Ulises Llorca va ser el seu primer nen favorit, que va retratar-lo multitud de vegades (ho fa present mostrant les fotografies ocupant la integritat del pla) com també a la seva mare (Bienvenida, de la qual diu que l'ajudava a la casa de la rue Daguerre mentre «cantava com si collís olives a Alacant») i, encara que menys, al seu pare, Juan, un paleta republicà espanyol. Hi afegeix que aquesta família de refugiats polítics va inspirar-li molt d'amor i moltes imatges. Quan Varda li ensenya la foto a Ulises preguntant-li si en té un record, la resposta és contundent: «Cap, de veritat». L'escena té lloc a l'interior de la llibreria. La cineasta, fent-se present de nou en el camp sonor i, per tant, intervenint en l'escena, va preguntant-li de manera successiva si recorda la platja, la cabra morta, l'home. La resposta és sempre la mateixa: «No, realment no en tinc cap record». Tanmateix, fragmentant en el muntatge la seqüència de la frustrant conversa amb Ulises, Varda explica als espectadors en *off*: «A l'època, però, el petit Ulises va fer aquest dibuix de la fotografia. A la versió d'Ulises, el nen toca l'home». Aquest comentari s'il·lustra amb la presència del dibuix a la pantalla. Reprenent la seqüència amb Ulises, aquest també li diu que tampoc no recorda el dibuix. Com si no li pertanyés, només reconeix haver-lo vist penjat a la part interior de la porta de l'estudi de Varda, però no recorda haver-lo fet. Varda li comenta que són testimonis, traces, de la seva infantesa, però que ell no hi creu. Ulises mig somriu, incòmode, mentre la seva mare se li acosta per darrere. Contràriament, Varda insisteix: «Per tu, doncs, aquestes imatges són cosa de l'imaginari». Ulises, en tensió, assenteix. Varda li suggereix que a partir d'una imatge, que justament és una imatge i no el real, la memòria s'ha d'activar amb la imaginació. Ell hi està d'acord, però no sembla voler recordar o imaginar la seva infantesa per compartir-la amb aquella dona que tant va estimar-lo quan era petit. Varda apunta a Ulises que aquelles fotografies li resulten alienes i que deu sentir que corresponen a la versió d'ella i al seu imaginari. Ell afirma que cadascú té la seva història, la seva versió, i conclou enigmàticament: «És inquietant que passi entre el real i l'imaginari». No sabem de la seva versió entre el real i el seu imaginari. Ulises no va voler recordar per Varda. No va voler dir res davant de la càmera. També va bloquejar la seva memòria. I la imaginació.

Bienvenida, a la qual Varda dedica la pel·lícula, és al fora de camp de la fotografia de la platja. Absent de la imatge, la seva presència a Saint Aubin-sur-mer, aquell 9 de maig del 1954, al costat del seu fill Ulises, fa que pugui aportar un testimoni en relació amb la fotografia. Ella sí està disposada a fer memòria, encara que la imatge la dugui a recordar una experiència dolorosa. I així es converteix en la memòria d'aquesta fotografia i de les seves circumstàncies. Davant de la càmera, induïda pels comentaris i les preguntes de Varda, Bienvenida reconeix que *Ulysse* no és una foto que prefereix entre les que la seva amiga Agnès va fer-li al seu fill. No és per la imatge en ella mateixa, sinó pel record: «El nen és a

la platja i és bonic, però a la vegada és trist». Mentre mostra altres fotografies del nen realitzades a Saint Aubin-sur-mer, Varda explica el perquè: Ulises tenia una malaltia als ossos i el metge va recomanar una estada vora el mar. El nen patia i la mare estava inquieta, si bé plena d'esperança. Quan parla de la seva esperança, Bienvenida plora de cop. Com si, davant d'aquell plor inesperat, Varda hagués reaccionat pudorosament en el muntatge, el pla es talla i s'insereixen unes fotografies de Bienvenida prenent el sol aquells dies. El pla del plor, però, es reprèn mostrant la dona eixugant-se les llàgrimes mentre la veu de la cineasta aclareix que el nen va guarir-se en tres mesos. Aquella imatge, però, transporta Bienvenida al dolor d'aquells dies. És per això mateix que el seu fill rebutja la fotografia i no vol recordar? Evita recordar aquell dolor? El muntatge recupera Ulises en la mateixa seqüència de la llibreria i, quan Varda li pregunta si se'n recorda del dolor, se sent la veu en *off* de l'home dient que sí, creant-se així un decalatge amb la imatge, una tensió entre el muntatge sonor i el visual amb el suggeriment que aquell comentari pertany a un pensament interior: se'n recorda del seu dolor, de l'estat del seu cos, del lloc on era, però, ho diu, no del moment de la fotografia. Aquesta ni tan sols l'associa al dolor perquè no vol relacionar-la amb res. En una de les sessions del seminari 'Le cinema mis en question par une cineaste', amb el qual va ocupar del 10 al 15 d'octubre de 2011 la Càtedra Ferrater Móra de Pensament Contemporani de la Universitat de Girona, Varda va confessar que allò que va descobrir en aquella conversa és que aquest home, al qual havia estimat i retratat tant quan era petit, no l'estimava. A la recerca de la seva memòria, es va adonar que Ulises havia volgut esborrar allò que tenia a veure amb ella.

## MEMÒRIA I IL·LUSIÓ

Hi ha una seqüència preciosa a *Ulysse* en què uns nens (entre els quals el fill de la cineasta, Mathieu Demy, que somriu sense dir res) miren la fotografia de la platja i també el dibuix que va fer-ne Ulises Llorca. Descriuen què hi veuen i es fixen de manera especial en la cabra, que descobreixen morta observant que té els ulls oberts; però alguns també fan valoracions estètiques. Un diu que prefereix la fotografia i un altre comenta que troba el dibuix molt bonic. El primer precisa que troba la fotografia més «humana» que el dibuix («normal», apunta algú més) i un altre que és més vertadera. Varda comenta en *off*: «Els nens diuen veritat, humà, real». Ho fa suggerint que, després de la infantesa, aquests conceptes es presenten més complexos i es fa més difícil poder-los dir. En tot cas, seguidament es pregunta què era el «real» aquell dia en què estava en una platja fotografiant un nen, un home mirant el mar i una cabra morta. Què va passar el 9 de maig del 1954? Aleshores, es reproduïen imatges d'un noticiari cinematogràfic de l'època (un Pathé-journal destinat a convertir-se en un document portador d'una memòria històrica oficial) que mostra una ofrena de flors en commemoració de la victòria dels aliats a la II Guerra Mundial. Aquell dia tot just feia nou anys que l'Alemanya nazi havia capitulat. Tanmateix, s'havia decretat el dol nacional a França. El perquè s'explica a través de la retòrica oficialista transmesa pel locutor del noticiari:

Per un estrany caprici del destí, l'aniversari de la victòria ha coincidit amb la caiguda de Dien Bien Phu. Però en un vell país com la França, ple de glòries militars, el record de les victòries també ho és dels sacrificis que les fan possibles i dels morts pels quals crema una sola flama: els d'ahir i els d'avui.

Varda marca el contrapunt a tanta grandiloquència patriòtica (en el dia que França va perdre l'última batalla a Indoxina i, en conseqüència, les seves possessions colonials) al·ludint a notícies de societat, com ara que en aquells dies París també va convertir-se en lloc de trobada de conductors de Vespes d'arreu d'Europa. Hi afegeix que tot allò que explica (com ara que aquella va ser l'última primavera de Colette, que va morir poc després, el 3 d'agost del 1954) no ho fa de memòria, sinó que ha remès als noticiaris filmats, dels quals insereix imatges al seu documental, i els diaris d'aquells dies. Varda també fa referència a la Conferència de Ginebra, que, en relació amb el conflicte a Indoxina, havia començat el 26 d'abril i que va fer un gir amb el desenllaç de la batalla de Dien Bien Phu. Allà hi era Phan van Dong, el representant del Viet-Minh i home de confiança de Ho Chi Minh que, segons comenta Varda, es va passar aquell diumenge 9 de maig mirant el sortidor d'aigua del llac Lemán; Georges Bidault, ministre francès d'Assumptes Exteriors; Viacheslav Molotov, del qual Varda, jugant amb les paraules com li és habitual, diu que prenia un còctel entre els guardes de seguretat mentre pensava en la desestabilització; i, entre altres que no apareixen a les imatges, Zhou Enlai, el primer ministre de la República Popular Xina, que Varda va visitar com a fotògrafa l'any 1957. Aprofitant la referència a un xinès, però passant d'una cosa a una altra amb la seva llibertat, la cineasta cita el poeta Li Po, del segle VIII: «Com el temps, l'aigua flueix sempre i no suspèn mai el seu curs». I també a Lamartine, que, onze segles més tard, va escriure: «Oh, temps suspèn el teu vol». La consciència, doncs, del temps que passa i el desig impossible d'aturar-lo. El pas ineludible del temps, i a la vegada el desig de fixar un instant que s'expressa en la fotografia sense poder evitar que s'escapi, és un tema que batega a *Ulysse*. Varda, mostrant en detall l'home nu a la platja de la fotografia que inspira el documental, apunta: «Quan s'és a la vora de l'aigua, el temps no és el mateix». La suspensió, encara que il·lusòria del temps, en la visió del mar? Potser una apel·lació a l'eternitat, al que roman, al que retorna? Varda torna a la linealitat del temps que fuig i ens esborra per comentar, amb imatges al·lusives, que fins els actors de la Història, aquells que fan la memòria oficial, passaran com les ombres entrevistes a la caverna de Plató, que, com ara en el fragment de *La República* al qual remet la cineasta, tant va insistir en el caràcter il·lusori i enganyós de les nostres percepcions sensibles del real.

## UNA IMATGE ÉS AIXÒ I LA RESTA

Després de fer atenció als fets històrics relatius a aquell 9 de maig de 1954, Varda fa memòria del seu moment professional quan era una fotògrafa a punt de debutar com a cineasta amb *La Pointe Courte*. Varda recorda que preparava una exposició de fotografies i va mostrant-ne algunes: l'actor Gerard Philippe fotografiat en ple dia com el príncep d'Hamburg, que havia representat al festival d'Avinyó; Jean Vilar mirant-se al mirall mentre es caracteritza per un personatge; la família de l'escultor Calder; Mimi, una seva veïna; una muntanya de sal; Salvador Dalí; i, evidentment, la fotografia *Ulises*, de la qual aleshores diu que va realitzar-la aquell dia en què «persegua una idea, una idea d'imatge». En dir-ho, es reproduïx un fragment de *Guardie et ladri* (1951) en què Aldo Fabrizi persegueix el gran Totó. Però aquesta associació del verb «perseguir» amb la imatge d'un film és un joc del present en què va muntar *Ulysse* (o en què va concebre la seva estructura) que no es correspon amb cap record dels temps en què va fotografiar Ulises a la platja. Això perquè, com reconeix en el comentari del film, la futura cineasta aleshores encara no havia vist al cinema ni Totó, ni Gina (Lollobrigida), ni

Marilyn (Monroe), ni Orson (Welles), ni Sacha (Gitary). Era una reconeguda 'ignorant' en cinema que, dos mesos després del 9 de maig del 1954, va atrevir-se a rodar la seva primera pel·lícula, 'La Pointe Courte', amb uns pescadors d'aquesta barriada de Seta i dos joves actors, Philippe Noiret i Silvia Monfort. Varda es limita a aportar aquesta breu informació, il·lustrant-lo amb diverses fotografies del rodatge, abans de concloure amb la foto d' *Ulysse* a la pantalla: «Vet aquí, he situat aquesta imatge a la meua vida i en la seva època, com ens deien que féssim a l'escola, però les anècdotes, les interpretacions, les històries... res no apareix en aquesta imatge». I encara hi afegeix: «Hauria pogut fer-la diumenge passat o ahir, jo... o algú altre. La imatge és allà, és tot. En una imatge s'hi veu allò que s'hi vol veure. Una imatge és això i la resta...». Varda ha constatat que no pot recordar/recuperar les experiències lligades a la fotografia. Ni tan sols el moment que reproduceix. Per la fragilitat de la seva pròpia memòria i per la voluntat d'oblit dels que són presents en la imatge i que, en tot cas, li transmeten que ja no són aquells que hi apareixen. El temps els ha convertit en uns altres, com també a ella, que tampoc no recorda. «La photo ne ressuscite rien, ne fait que accuser la distance, concrétiser le manque, théâtraliser l'absence, l'impossible coïncidence entre les personnages et leur image» (Chevrie, 1984) a propòsit d'*Ulysse*. Adquirint autonomia, la imatge s'obre a una multiplicitat de significacions. Varda ho exemplifica amb un comentari sobre *Ulysse* que és un desplegament de la metamorfosi de la subjectivitat:

L'altre dia hi vaig veure el clixé de la imatge d'un nen que és debat entre el pare (el futur) i la mare (amb el ventre gros, càlid) adormida. I el nen, què pensa? Podria ser un nen de *Los olvidados*, el Petit Príncep, Oliver Twist o qualsevol altre dels nens tristos. Un altre dia vaig veure en aquesta imatge l'enigma de l'esfinx resolt en tres visions, en les tres edats de la vida.

Centrant-se de nou en la figura de l'home despullat mirant el mar, Varda exclama que la mitologia la fa somiar: «Ulisses és el meu heroi absolut. En aquesta imatge m'obstino a veure-hi el Mediterrani. Ulisses somia a la riba i no acaba de retornar a la seva dona-cabra, la bella Penèlope». Varda dona més voltes sobre l'heroi homèric, que reneix a cada escala amb una dona a cada illa, fins que, concentrant-se la imatge en el nen de la fotografia i ampliant-ne el detall, fa aquest comentari: «Petits Ulisses que es fan grans mentre canten les sirenes. Les sirenes de la memòria». Ulises Llorca va resistir-se al cant de les sirenes mentre Varda es capbussava de manera incerta en els paranys de la memòria aconseguint, però, una peça suggestiva i fascinant que dona la mesura de la seva reflexió sobre la fotografia, sobre les imatges, que travessa la seva filmografia fins arribar a *Visages, Villages*.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- [1] Barthes, R. (2011) *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós.
- [2] Beauvais, Y., Bouhours, J.M. (1995) *Le je filmé*, Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- [3] Estève, M. (1991) (ed) *Études cinématographiques (179-186): Agnès Varda*. Paris: Lettres Modernes Minard.
- [4] Fiant, A., Hamery, Roxane, Thouvenel, Eric (eds) *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- [5] Merino, I, (2013) *Subjectivitat i autorepresentació en el cinema d'Agnès Varda* (Tesis doctoral)

- [6] Tranche, R. (2006) (ed) *De la foto al fotograma: Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Ocho y medio.
- [7] Varda, A. (1986) *Varda par Agnès*, Cahiers du cinema el Cinè-Tamaris.
- [8] Weinrechter, A. (2007) (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra.

## ARTICLES

- [9] Cena, O. (1983) *Une minute pour une image*, Téléràma n° 1724, 26 gener
- [10] Chevrier, M. (1984) *Concretiser la manque*, Cahiers du Cinema, n° 358, abril
- [11] Navacelle M. C. de, Devarrieux C. (eds) «Agnès Varda» a Cinema du Réel, París: Autrement.

## CURRICULUM VITAE. IMMA MERINO SERRAT

Imma Merino Serrat (Castellfollit de la Roca, Girona, 1962) és llicenciada en Filosofia per l'UAB i doctora en Comunicació per la UPF amb una tesi doctoral sobre Agnès Varda. És professora associada de la Universitat de Girona, on imparteix les assignatures 'Història i Teoria del Cinema' i 'Anàlisi dels mitjans de comunicació'. És membre del grup d'investigació 'Imágenes y contra-imágenes'. Des de l'any 1989, exerceix la crítica cinematogràfica al diari El Punt, actualment El Punt/Avui. La seva línia d'investigació preferent se centra en les pràctiques subjectives i assagístiques del documental, sobretot pel que fa a dones cineastes, com ara Agnès Varda, Chantal Akerman, Carmen Castillo, Mercedes Álvarez, entre altres.